Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 7 (1959)

Artikel: Der fugierte Stil bei Mozart

Autor: [s.n.]

Nachwort: Schlusswort

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858907

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

SCHLUSSWORT

Zum Schluß möchte ich noch einen zusammenfassenden Überblick über die Entwicklung des Kontrapunkts bei W. A. Mozart geben. Wir haben gesehen, daß Mozart sich schon von Kindheit an mit dem fugierten Stil befaßte. Die ersten Übungen entstanden unter der Aufsicht des Vaters, der seinem Unterricht die Kompositionen der Salzburger und die Werke anderer zeitgenössischer Komponisten zugrunde legte. Der Salzburger Einfluß spiegelt sich vor allem in Mozarts Werken bis zum Jahre 1770, tritt aber auch noch später neben anderen Einflüssen in Erscheinung. Wie ich oben (S. 32) erwähnt habe, ist die kontrapunktische Setzweise der Salzburger recht schulmäßig. Die instrumental beeinflußte Melodik ist oft unsanglich, die Rhythmik prägnant, die Harmonik äußerst primitiv und der Bau der Imitationen, Fugatos und Fugen recht schematisch. Mozart bildete diesen Stil genau nach und verlieh ihm gleichzeitig, soweit dies möglich war, eine gewisse Lebendigkeit; seine Imitationen sind mannigfaltiger und seine Fugatos und Fugen wirken oft frisch, trotz ihres schematischen Baues und ihrer einfachen Harmonik.

Die nächste Stufe in seiner kontrapunktischen Entwicklung erreichte Mozart durch den Unterricht bei Padre Martini, dessen Einfluß sich besonders in den Kompositionen der Zeit von 1770—1773 zeigt. Padre Martini veranlaßte Mozart zu kanonischen Studien und suchte ihn mit dem älteren italienischen Stil vertraut zu machen, dessen Merkmale eine ausgesprochen gesangliche Stimmführung, ausgeglichene Rhythmik und Reichtum an Modulationen sind. Besonders kunstvoll ist der Bau der Imitationen und Kanons. Unter diesem Einfluß gewann Mozarts Kontrapunkt an Gesanglichkeit und harmonischem Reichtum und verlor seine rhythmische Schärfe. Sehr gut gelang Mozart die Nachbildung der reichen imitatorischen Arbeit der Italiener. Es gibt aus dieser Zeit einige Werke, die ganz imitatorisch aufgebaut sind, wie das Miserere $K^3 = 73s = 85$. In der Kanonkomposition jedoch blieb Mozart weit hinter seinen Vorbildern zurück.

Die Bekanntschaft mit Werken J. Haydns, die zeitlich mit den italienischen Reisen zusammenfiel, verlieh Mozarts kontrapunktischem Satz eine deutlich spürbare harmonische Grundlage und einen leichten schwerelosen Charakter. Besonders deutlich ist dieser Einfluß in der Kammermusik der Jahre 1771—73 zu verfolgen, er tritt aber

auch in späteren Werken häufig in Erscheinung. Von J. Haydn übernahm Mozart vor allem die Anwendung von Imitationen in den Durchführungen und die Anwendung von Imitationen und Kanons im Menuett.

Eine neue Periode in Mozarts Kontrapunkt begann im Jahre 1782 mit dem Studium von Werken Bachs und Händels. Seine kontrapunktische Technik gewann an Eindringlichkeit und Klarheit. Die melodische Linienführung erreichte größere Spannkraft und wurde frei und selbständig, und die Harmonik nahm an Kühnheit zu, dank der reichen Verwendung von Modulationen, sowie von Dissonanzen und Chromatik. An den Fugen J. S. Bachs lockten Mozart besonders die ökonomische Verwendung der kontrapunktischen Mittel, der logische Aufbau und die innere Steigerung bis zum Schluß. Er versuchte, das Bachsche Vorbild nachzuahmen, doch gelang es ihm sehr selten. Daß er dies selbst gespürt hat, scheint die große Anzahl seiner Fugenfragmente zu beweisen. Vor allem fehlt Mozart die Ökonomie in der Anwendung der kontrapunktischen Mittel. Er bringt oft schon nach der ersten Durchführung Engführungen und muß dann am Schluß der Fuge aus Mangel an weiteren kontrapunktischen Steigerungsmitteln auf homophone zurückgreifen. Er ist also in seinen Fugen ein durchaus «moderner» Komponist, der zwar die kontrapunktischen Mittel kunstvoll anzuwenden versteht, aber kein inneres Verhältnis mehr zu dem alten polyphonen Stil hat.

In seiner letzten Schaffensperiode, die im Jahre 1788 ihren Höhepunkt erreichte, fand Mozart seinen eigenen kontrapunktischen Stil. Dieser Stil vereinigt in individueller Weise die kontrapunktischen Elemente der Salzburger, der Italiener, J. Haydns und J. S. Bachs. Der Kontrapunkt wird vor allem in freier Weise, in Verbindung mit thematischer Arbeit angewandt. In manchen Sonatensätzen treten große fugierte Abschnitte auf (so in dem Finale des Quartetts K^3 = 387, im Finale der C-dur-Sinfonie K^3 = 551 und in der Ouverture der Zauberflöte K^3 = 620), wie es in ähnlicher Weise auch bei G. Monn, M. Haydn und K. von Dittersdorf vorkommt. Die Größe des spezifisch mozartischen Kontrapunkts zeigt sich nicht in der Form des Kanons und der Fuge, sondern in der freien Verwendung des fugierten Stils.